М.П.Одесский

ЧЕЛОВЕК В ДРАМЕ ЭПОХИ ПЕТРА ВЕЛИКОГО

Крещение — и для отдельного человека, и для всего народа — новое рождение. Крестив свой народ, князь Владимир способствовал рождению нового человека, носителя христианской культуры Древней Руси. Эпоха Петра I вызвала к жизни совершенно иной тип, почти "антипода" — человека, существующего в обществе доминирующих государственных, а не прежних религиозных ценностей. Крайности сходятся, и не случайно в отечественной истории Владимир Святой и Петр Великий пребывают "двойниками": кипучая деятельность императора, являясь отрицанием миссии князя, в то же время поразительно ее напоминает и воспроизводит. И, пожалуй, невозможно понять два этих переломных периода, постоянно их не сопоставляя.

Понятие "драма эпохи Петра Великого" охватывает весьма разнородные и отличные друг от друга литературно-театральные системы в рамках истории русской драмы: прежде всего,— "английскую драму", пьесы заезжих трупп, представленные переводами на русский язык, и "школьную драму" (например, "самодеятельность" учеников Славяно-греко-латинской академии). Однако между двумя этими системами очевидно и сходство, позволяющее утверждать, что "драма эпохи Петра Великого" существует как целое (13,22).

Изображение человека в русской драме рубежа XVII-XVIII вв. регулируется тремя магистральными принципами. Во-первых, замещение "одного" "множеством". В школьной драме человек — "ничейная земля", на которой встречаются и противоборствуют персонификации различных страстей и свойств. "Ничейная земля" — это свобода выбора, присущая каждому человеку, его "сердцевина". На полюсе свободы выбора все люди — одинаковы, ею определяется их "естество", "натура". На полюсе страстей, их различных комбинаций — своеобразие индивида. Элементы психики, следовательно, строго различаются и расчленяются. Объективно подобное видение человека выражает подход не мистический, а рассудочный. Именно Новому Времени созвучны и достоинства изложенной системы: точность, рационализм,— и недостатки: упрощенность подхода, излишняя громоздкость.

В 1701 г. ставится "Ужасная измена сластолюбивого жития", моралите, содержащее критику тех, кто не соблюдает пост, и основывающееся на евангельской притче о богатом и Лазаре. Обличаемый Пиролюбец на протяжении всего действия являет собой пример человека, сделавшего решительный выбор, а суть выбора, доминанта его характера — безудержная погоня за наслаждением. "В радости сердце мое днесь сияет / Яко богатством многим обладает. / Благополучие вся ему бывают, / Аще таланта руки расточают /Нещадно, в сласти и пиры обаче / Суть сокровища полные едначе" (21, 59). Вполне последовательно в финале Пиролюбец, т.е. "сердцевина", ответственная за неверный выбор, томится в аду. "Горе мне, горе! тако окаянну, / Яко не лет есть быти услышанну. / Ах, коль жестоко копие пронзает / Мою утробу и сердце терзает, / Яко во веки в муках пребываю / И злом скончания вечности не чаю" (там же, 82).

На том уровне, о которым только что шла речь, Пиролюбец сводим к сделавшей неверный выбор "сердцевине". В пьесе же присутствует и второй уровень, на котором зритель имеет возможность как бы глубоко проникнуть в изображаемый характер. Здесь Пиролюбец замещается своим Духом-"Гениушем". "Гений — это более высокая ступень абстракции по сравнению с обычной аллегорической фигурой, это знак реального героя" (27, 203). То есть Дух — та же "сердцевина" Пиролюбца, но уже лишенная телесности, обитающая в духовном пространстве и, следовательно, способная на прямой контакт с надчеловеческим. В первом явлении, своего рода экспозиции, показано "формирование" Пиролюбца таким, каким он затем предстает в пьесе: в рабство Сластолюбию и Любви Земной предается вначале Мир, т.е. человеческое естество вообще, а затем — вопреки слышащимся предостережениям — дух Пиролюбца (21, 56-59).

Как уступка Сластолюбию и Любви Земной предваряет все действие, так нераскаянной кончине Пиролюбца предшествует суд над его духом, где судья — Суд божий, прокурор — Гнев божий, а свидетели — Совесть и Грехи (там же, 69-71). Если Суд и Гнев — безусловно, "замещения" высших сил, то Совесть и Грех — свойства того же Пиролюбца: Совесть — стремление к нравственному, имеющееся, по убеждениям средневековых богословов, в каждом человеке, а Грех — результат дурного выбора, подчинения Прелести. То есть Дух Пиролюбца (с Совестью и Грехом) и Пиролюбец — один и тот же человек, в обоих случаях притом представленный своей делающей выбор сутью, но в первом обличии как бы лишь задумывающий недолжное и впоследствии слишком поздно раскаивающийся, а во втором — реально живущий согласно "задумке" и затем приемлющий наказание. Поэтому не случайно, что единственный персонаж, вступающий в общение и с Духом Пиролюбца и

с самим Пиролюбцем — персонификация его доминирующей страсти: Любовь Земная.

Особый случай — 10-е явление моралите — диалог Души и Тела грешника после его смерти. Тело Пиролюбца — тот же Пиролюбец, а вот Душа — новое действующее лицо, что явствует из различия имен исполнителей ролей Пиролюбца (и Тела), Духа, Души (соответственно — Славинский, Сведницкий, Томилов /там же, 59, 58, 76/). Сцена, однако, ничего не добавляет к созданному в "Ужасной измене" образу недостойного человека: скорее она является дублированием, дидактическим удвоением этого образа при помощи сюжетного мотива, популярного в средние века — в славянском мире в частности. В самом деле, после долгих прений Тело формулирует тезис о вобщем-то равной мере их с Душой виновности. "Оба есми виновнии... Но ты паче, понеже ему же дается / Множае талант, больше от него вземлется. / Ты чесема аз бесчестно з земли сотворенно, / Ты разумна, свободна, аз же помрачненно. / Но и се веждь: аще бы ты бога любила / Всем сердцем, то бы и мои козни победила, / Ныне же и ты страждешь. И аз, Тело бедно, / Тебе совокуплюся во время последно" (там же, 77-78).

Подобно Духу-Гениушу, Душа — все та же ответственная за неверный выбор "сердцевина" Пиролюбца, увиденная, так сказать, сверху, со стороны духовной, в то время как сам Пиролюбец и его Тело — взгляд как бы снизу, со стороны материальной. Функциональное сходство Души и Духа подчеркивается и тем, что в 6-м явлении после сцены суда Гениушу налагают на руки и ноги "железа" (там же, 71), а в 10-м Душа является "из ада узы железными завязана" (там же, 76). В то же время между ними существует и отличие, которое, на языке "Ужасной измены", можно выразить так: Душа — это Дух Пиролюбца до подчинения Сластолюбию, Любви земной, до вселения Греха, начало, родственное Совести, естество человека, которому открыта не только возможность выбора, но и дано смутное знание того, каким этот выбор должен быть. "Аз, яже бых прекрасно, богом сотворенна / И от всех скверн греховных крестом очищенна, / Погубих паки перву красоту..." (там же, 76).

Наконец, в немом антипрологе, т.е. первом прологе, в полном согласии с предписаниями теории, сюжет пьесы показывается в самом общем виде. Пиролюбца заменяет Сластолюбец (там же, 54), равный "пиролюбцам", какими они были, суть и будут, чьим лишь частным случаем выступает несчастный герой "Ужасной измены".

Образ праведника Лазаря, антипода грешника, раскрыт менее подробно, но при помощи тех же приемов. Эту сложную структуру составляют и нищий, тоже сделавший свой выбор, безропотно принявший жребий, презираемый Пиролюбцем, но укрепляемый Милостью Божией и Помощью Божией, и Дух

Лазаря, которому перед смертью страдальца уже оправдательный приговор выносится Судом Божиим по ходатайству Милости, и Душа Лазаря, в финале являющаяся в раю, и некий Лазарь-вообще из антипролога. Подробней хотелось бы остановиться только на одной детали. В предваряющем пьесу синописе-пересказе в "райской" сцене фигурирует "во светлости Лазарева Душа" (там же, 53), а в соответствующем эпизоде моралите — просто Лазарь (там же, 80). Не значит ли это, что у праведника Душа тождественна ему самому, так как выбор сделан правильно и распада, вызванного вселением страстей, не наступает?

Итак, человек автором "Ужасной измены" понят вполне в духе механицизма[1]. Многосторонность характера проецируется во множество односторонних персонажей, система которых к тому же осложнена разного рода дублированием и удваиванием (следствие дидактики и барочной избыточности художественных средств). Христианская, точнее схоластически-семинарская традиция — только источник метода, использованного в совершенно иных целях.

"Ужасная измена сластолюбивого жития" — моралите, и потому основное внимание здесь уделено человеку. Напротив, последующие постановки Славяно-греко-латинской академии — панегирики, посвященные победам русского оружия и другим важнейшим событиям общественно-государственной жизни, поэтому человек оказывается несколько на втором плане.

Богатый материал можно почерпнуть из программы "Царства мира" (1702 г.), пьесы, которая должна была прославить первые победы в Северной войне путем сопоставления их с апостольскими подвигами св. Петра, тезоименинника и патронима царя Петра.

"От скорби унывающу и спящу Нерону, сердце излетевшее и по воздуху носящееся, Любовь земная на сердце возложенное уловленно Ярости подает; она же сие огнем своим запаляет и на пагубу святого Петра поощряет" (там же, 196). Сердце, оставляющее своего обладателя — один из излюбленных трюков семинаристов-декораторов — объективно фиксирует средневековые представления о мистической роли сердца, которое считалось источником, так сказать, внесознательных движений. В анализируемом эпизоде сердце — это Нерон, при дремлющем уме попадающий под влияние дурных страстей.

Показательного "двойника" имеет протагонист драмы — апостол Петр: это уже известный Гениуш, выступающий, однако, в функции несколько иной, чем в "Ужасной измене". В двух последних сценах (в 10-м явлении третьего действия и в эпилоге) он вначале "Идолослужение и Мир (человечество — *М.О.*) на судилище милости и суда правды и мира (не-войны, прощения — *М.О.*) приводит" (там же, 198), а затем "его царскому пресветлому величеству ... похвальная анаграммата из имени его царского пресветлого величества слагает и дейст-

вие желанием ... торжественные победы заключает" (там же, 199). Если в "Ужасной измене" Гениуш, "знак реального героя", являлся средством изображения некоторых переживаний героя, то в "Царстве мира" он скорее — персонификация "исторического значения" личности, отсюда его "посмертное" участие в низвержении язычества — Идолослужения и в победах тезоименитого ему российского монарха.

Двумя рассмотренными эпизодами роль Гениуша Петра, возможно, не ограничивается. В восьмом и девятом явлениях третьего действия — после мученической кончины апостола и до суда над Идолослужением и Миром — Петр показывается вначале распятым на кресте, а потом пребывающим "в славе небесной" (там же, 198). К тому, чтобы задуматься над вопросом, какой сценический персонаж фигурирует в данном случае под именем Петра, толкает программа другого спектакля учеников той же академии — "Торжества мира православного" (1703 г.). Так как "Царство мира" перед зрителями разыграно не было (14, 40-41) и автор "Торжества мира православного" свободно заимствовал оттуда целые явления, заслуживает особого внимания тот факт, что в "Торжестве" с крестом и во славе представляется не Петр, а его Гениуш (21, 203). Сценически это правдоподобно и для "Царства мира", ведь герой здесь уже не действует, а удостаивается вначале спасения через мученичество, затем и вечной славы, т.е. является в ином состоянии, что школьная драма стремилась обычно передавать в зримых формах.

Есть в "Торжестве мира православного" и новая сцена с участием Гениуша. "Мир, стенящ в узех Идолослужения и Злочестия, Гениуш Петра святого утешает и Масличный сучец во знамение избавления дарствует" (там же, 201). Цитированный эпизод задуман как бы эхом предшествующего, в котором Симон-рыбарь избирается Любовью небесной — Христом, а тем самым становится апостолом Петром, т.е. залогом спасения Мира. Снова Гениуш — "знак" сыгранной св. Петром роли в истории христианства.

Кроме того, автору, видимо, показалось уже недостаточным сравнить царя с апостолом, и на защиту Благочестия вслед за Петром устремляется Марс российский. Странное соседство этих действующих сил возможно как раз в силу того, что персонажи школьной драмы редуцируются, как правило, до какой-нибудь единственной черты, превращаются в некотором смысле в знаки и утрачивают свою изначальную разнородность. Интересней, впрочем, другое: наряду с Марсом теперь предстает Гениуш Марса. Правда, сам Марс — "замещение" воинской доблести российского монарха и фигура вполне аллегорическая, поэтому Гениуш его просто дублирует: какое-либо различие в их функциях установить затруднительно. Благочестие вручает *Марсу* крест (так!) и меч (действие третье, явление первое); *Марс* ополчается на брань (явление второе); *Гениушу Марса*,

идущему на брань, показывается крест (явление четвертое); *Марс* одолевает Злочестие (явление пятое); Фортуна венчает *Марса* (явление восьмое)

Наконец, в программе "Божиего уничижителей гордых уничижения" (1710 г.), последнего известного драматического панегирика победам в Северной войне, полтавская "виктория" прославляется и прямо, и через лестную параллель, почерпнутую из Ветхого завета — поединок смиренного Давида и гордого Голиафа. С этим сюжетом контаминируется также история борьбы Давида, уже царя, с мятежным сыном Авесаломом: под Полтавой потерпели крах планы не только "уничижителя гордого" Карла XII, но и изменника Мазепы, находившегося с законными повелителем, так сказать, в отношениях сыновства.

Пьеса прямо-таки перенаселена персонификациями человеческих страстей. Царя Саула, соперника Давида, "знаменующего многих чуждых стран зависть (!) о преславном торжестве нынешнем" (там же, 232), дублирует Зависть Саулова (там же, 232), а гордого Голиафа, стыдящего Израиль отсутствием достойного богатыря — Поношение Голиафово (там же, 230-231). Раздвоение характера художественно не мотивировано: страсть сопутствует человеку, сводимому к этой же единственной страсти и только.

Более оправданы и занимательны другие примеры. Ахитофель "с Плачем вкупе и Скорбию своею" сетует на то, что Авесалом его не слушает, и по совету Отчаяния вешается на сю же услужливо предоставленной веревке (там же, 236-237).

Еще сложнее сценическая проекция внутреннего мира Авесалома. Его Любоначалие, Гордость, Тщеславие, Коварство и Непокорство решают, "яко благо есть по своих похотех жить и над иными властелинствовати, ни чьей власти повиноватися", и задаются целью "друг другу помогати, донележе не посадят Авесалома на престоле отеческом" (там же, 234). В следующей сцене Авесалому, заснувшему во время пира с Тщеславием и Гордостью, Властолюбие и Ков (Любоначалие и Коварство? — *М.О.*) зажигают сердце, и просыпается он с созревшим замыслом (там же, 235). Чуть позже к Тщеславию и Гордости присоединяются Радость Авесалома и Сластолюбие (там же, 236). Расплата же наступает в таком порядке: Сластолюбие и Радость поражаются громом (там же, 236-237), Гордость и Непокорство наказываются бесами по приговору Суда Божия (там же, 237), а Авесалома закалывает Иоав (там же, 238); о Коварстве-Ковс, надо думать, автор забыл.

Поразительное изобилие вступающих в сложные отношения страстей объяснимо с "технической" точки зрения: по педагогическим соображениям в представлении занималось максимальное количество учащихся, да и само зрелище задумывалось с размахом, ибо было включено в официальную программу празднеств. Сложнее другая проблема: если "пространство" собеседования страстей одного человека — между собой, с ним са-

мим, с его сердцем — "сердцевина" человека, его возможность выбора, то "где" сталкиваются страсти разных людей, "где" их настигает возмездие высших сил, "где" они составляют заговор еще даже до проникновения в сферу внесознательного?

Это, безусловно, не рай и не ад, так как в ад, например, страсти попадают в наказание (там же, 237). Л.А.Софронова подчеркивает, что столкновение добродетелей и пороков "не всегда представлялось на сцене одновременно с их носителем. Оно могло быть вынесено за пределы личности и происходить на пути условном, на пути духовной жизни вообще" (27, 109). Подобное столкновение возможно, поскольку, во-первых, пространство школьной драмы задается понятием "пути" — общества, человека, души (там же, 99-101), а во-вторых, путь воспринимается очень абстрактно и условно (там же, 102), так что встречи на его протяжении возможны самые разные. Таким образом, Л.А.Софронова анализирует причины поэтические (к тому же лишь в системе барокко), а их, пожалуй, следует дополнить и историко-"психологическими". Если механицизм учитывает только человека вообще, то неизбежно должны стираться границы, которые разделяют человека и его страсти, страсти одного человека и страсти другого, а в результате — человека и страсти другого.

Для полноты "Божиего уничижителей гордых уничижения" необходимо остановиться еще на нескольких эпизодах. Десятое явление второй части: "Егда является Давид на престоле со предстоящими ему Мужеству его и Крепости, приходит Боязнь и Ужас... и советуют беречися. Мужество же и Крепость аще за совет и убивают Боязнь и Ужас, обаче Давид слушает совета Боязни и Ужаса" (21, 236). Пример настолько выразителен, что комментариев, думается, не требуется. Присутствуют в драме также и персонификации страстей уже не только отдельного человека, но и целых народов: Гордость иноплеменнича (там же, 230-231), Смирение израильское (там же, 230), Терпение израильское (там же, 230).

Увиденный изнутри, человек на школьной сцене оказывается разложенным на "естество", суть которого — это способность к выбору, и на четко разграниченные страсти, как бы шествующие перед колеблющейся и искушаемой людской "натурой". Действующее лицо — либо олицетворенная человеческая природа, сведенная к *одному* важнейшему атрибуту — возможности выбора, либо олицетворенная страсть, свойство, понятие, т.е. воплощение опять же *единственной* черты.

Нет необходимости, вероятно, повторять, что такое понимание объективно отвечает рационалистически-механистическому истолкованию психики. Важнее, что "извне" человек в школьной драме увиден согласно тем же законам. Он — либо персонификация *одной* социальной функции (слуга, воин), либо исторический или литературный герой, суженный до назидательной иллюстрации *одного* какого-нибудь свойства. В "Ужас-

ной измены сластолюбивого жития" можно назвать прислуживающего за столом дворянина, слуг, друзей-собутыльников, с единственной функцией — "составлять компанию" Пиролюбцу, до предела упрощенных библейских Авраама и Иова. Авраам формулирует идею моралите о двух жизненных путях и о соответствующем каждому из них воздаянии (там же, 81-82). Еще более показательна трансформация образа Иова, который, по наблюдению А.С.Елеонской, превращается в только лишь новый пример "премены", происходящей с теми, кто в упоении богатством мира сего забывает о душе (там же, 466). Таковы же жрецы-римляне, Ирод, апостолы Иаков и Андрей, сотник Корнилий ("Царство мира" и "Торжество мира православного"), покорные дети царя Давида, советник Авесалома Хусия, "свои" (там же, 237) Авесалома, Иоав ("Божие уничижителей гордых уничижение").

Итак, человеческий характер только тогда приемлем для школьного театра, когда он так или иначе может быть "замещен" каким-либо *одним* качеством или их механической комбинацией. Механицизм здесь очевиден настолько, что явственно проступает даже сквозь затуманивающую изощренность поэтики.

В "английской драме" — пьесах труппы Кунста и Фюрста замещение "одного" "множеством" не популярно. Лишь в "Честном изменнике" (перевод драмы итальянского автора начала XVII в. Дж.Чиконьини) в "предисловии" является стенающий Дух Маркизов. Связанный "от Купида", он во вступительном монологе, во-первых, вводит зрителя в курс действия, признаваясь в своей греховной любви к Алоизе, жене герцога фон-Поплея, а во-вторых, свидетельствует о внутренних метаниях Маркиза. "Попущение! Ах! куда аз несон буду? Хочет твое (попущения — *М.О.*) свирепство столь весело мя принудити, что тя (обращение к Алоизии — *М.О.*), которая мя небом сотворила, я имею ко адской неверности привесть. Нет! нет! не удастся тебе! Опровергнусь сам в темной могилы нощь! Попущение!" (31, II, 197).

Дух Маркизов, как нетрудно заметить, близок к Духам-Гениушам школьной драмы. Ценность сходства повышается еще и тем, что в самой пьесе Чиконьини такого эпизода нет (1, 255-256). Это, конечно, не означает, что сцена была включена из расчета на московскую аудиторию, но подновление произведения начала XVII в. все-таки показательно.

Хотя пример расщепления цельного характера на множество персонажей в репертуаре Кунста единичен, образ человека, который создавался в "английской" и школьной драме, один и тот же. Во-первых, у "английских комедиантов" внутренняя сложность героя выражается при помощи условных и внешних средств, правда, иных, чем на школьной сцене, а именно, "переодевание" и подчинение душевного мира универсальному принципу переменчивости. Сходство двух этих приемов в том,

что динамический психический процесс замещается своими фазами, которые *механически* друг за другом следуют. Во-вторых, в "английской драме", как и в школьной, те действующие лица, которые "имеют право" находиться во власти противоречивых страстей, оттеняются другими, упрощенными до единственной (часто социальной) функции.

Вот несколько примеров функционирования "переодевания" как приема "психологического" анализа. В "Сципио Африканском" (переработка трагедии 1666 г. Д.К. фон Лоэнштейна: 1635-1683) нумидийского царя Сифакса зритель застает *в оковах*, разгромленным и предающимся горьким размышлениям о неверной Фортуне. "О, Сципио! Тако всегда счастие играет. Счастливая звезда, еже днесь на тя сияет, вчерась на меня светила. Разумей: сила и приключение две сестры суть и такожде не можешь себя счастливым назвати до конца своего, яко и аз" (31, II, 36). Через некоторое время, так как нет на свете "такого крепкого замка, чтоб невозможно было златым ключом отворить" (там же, 59), царь оказывается на свободе, *без тяжких уз*, во главе оставшихся войск. Теперь он полон энергии и кровожадных замыслов. "Нет ли в царстве никакой пленник, кого можем богом нашим отдати?" (там же, 58). Гордо и заносчиво обличается им счастливый соперник и союзник победоносных римлян Масиниза (там же, 61). Новый поворот колеса Фортуны - нумидийцы разбиты окончательно, *в оковах* Сифакс опять настроен философски. "О, Масиниза! зри на мое злополучение и подумай, что счастие и несчастие всем смертным обще, и что милосердие паче свирепства высокие умы украшает" (там же, 67). "Вы, смертные! научитеся от меня: иже вас на скипетра тростном жезле утвержится, тогда часто бывает, иже днесь в железах, вчерась Крезус был. Не Сифакс ли звезда был в Африке, а ныне угашенна свеча" (там же, 71). Верная Софонизба задумывает спасти супруга, *поменявшись с ним платьем*. К Сифаксу возвращается энергия, и лишь страсть к Софонизбе, нежелание принять жертву недолго удерживает его. Но выбор сделан: в *женской одежде* Сифакс удаляется, вероятно, исполненный любви к жене и стремления к борьбе (там же, 75), с тем чтобы вскоре предстать — в последний раз — "с стражами", во всем разуверившимся и убежденным в измене Софонизбы (там же, 89-90).

"Амфитрион" Мольера также был известен "петровской" сцене. Героев этой комедии — Амфитриона и его слугу Соси — постигла ужасная напасть: их обликом периодически пользуются небожители — соответственно Юпитер и Меркурий. Если в "Сципио Африканском" смена одеяний "нормально" знаменует перемену чувств, то в "Амфитрионе" различие страстей и даже их носителей "аномально" скрывается под обманчивым постоянством внешнего облика — этого "одеяния" олимпийцев. Второе как исключение предполагает первое как правило. Только на этот раз не "единство" замещается "множеством", а "мно-

жество" "единством". В основе двух противоположных, казалось бы, ситуаций лежит сходное представление о человеке.

С точки зрения Алкмены, несчастной жены Амфитриона, все выглядит приблизительно следующим образом. Муж последовательно является то страстным любовником (Юпитер третьего "объявления" первой части), то безумным ревнивцем, отказывающимся от только что произошедшей встречи (Амфитрион второго "объявления" второй части) а потом столь же немотивированно умоляющим о прощении (Юпитер шестого "объявления" второй части). В аналогичном положении оказываются Клеантис, жена Соси, и друзья Амфитриона.

Таким образом, новое платье есть порой внешнее выражение новой комбинации страстей в человеке. Не чуждается этого приема и школьный театр. Так, уже М.Н.Сперанский обратил внимание на то, что в "Кающемся грешнике" и в "Успенской драме" Димитрий Ростовский изображал нравственное падение через перемену риз с белых на черные, а обращение и очищение — с черных на белые (28, VII)[2].

Как нетрудно заметить, замещение "одного" "множеством" популярно в школьной драме, а "переодевание" — как в школьной, так и в "английской". Дело, думается, в том, что первая форма имеет "теоретический" характер и из сферы театрально-учебной в чисто театральную переносится с ограничениями, а вторая уходит корнями непосредственно в миф (33, 89-90) и с большей легкостью приживается к любой художественной системе.

Не следует притом забывать, что замещение "одного" "множеством" и "переодевание" могут выступать не только как способы постижения характера, соответствующие новым представлениям о человеке XVII-XVIII вв., но и как рудименты древней культурной традиции. Параллельные сюжетные линии, которые развивают сходную ситуацию то на уровне торжественном, то забавном,— характернейший признак литературных форм от античности до Нового Времени. В основе такого построения лежит расщепление некогда единого героя на высокого и низкого двойников, т.е. замещение "одного" "множеством", "переодевание" же оказывается удобным поводом для их взаимопереходов и смещений. Среди пьес изучаемого периода это — "О Франталпее, короле тирском, и Мирандоне, сыне его, и о прочих", "Амфитрион" (линия не Амфитриона и Юпитера, а Амфитриона и Соси), "Принц Пикельгеринг", "Драгыя смеяные" (перевод "Смешных жеманниц" Мольера) и т.д. Специфическое "двойничество" порой осмысляется современниками в новом социальном духе: вознесение лиц знатнейших и уничижение "простецов", как бы для наглядности оказавшихся в одинаковом положении,— но по сути оно остается явлением архаическим и к рассматриваемой здесь проблеме отношения не имеющим.

Кроме "переодевания" сложные процессы в психике действующих лиц выражаются также постольку, поскольку они увидены под углом переменчивости. Страсти механически чередуются в душе человека, притом преобладание каждой сразу и кратковременно, и абсолютно. Постоянная и неостановимая, "пременчивость" правит не только среди людей, но и над государствами и даже над миром в целом.

Проблемам, связанным с судьбой этого важнейшего представления в русской литературе, посвящена монография А.С.Демина: здесь определены хронологические рамки (семидесятые годы XVII в.— середина XVIII в.); уточнены некоторые особенности, отличавшие разные этапы внутри общего периода; указано в качестве мировоззренческого фундамента механистическое понимание мира и человека.

Присоединяясь к выводам автора, хотелось бы подробней остановиться лишь на анализе "Сципио Африканского". Совершенно справедливы замечания о той роли, которую играет в трагедии представление о переменчивости. "Во-первых, авторские представления о мире... выражаются более односторонне (в сравнении с пьесами 1670-х гг.— *М.О.*), однообразно..., "в лоб", в виде прямолинейных философских высказываний героев. Во-вторых, мысль о переменчивости жизни очень выпячивается..." (3, 195). Сомнительно другое. По мнению А.С.Демина, "переменчивость жизни толкуется более широко и становится совсем безграничной. Законам переменчивости полностью подчинены судьбы царей в ряду всех смертных... В пьесе мгновенно и притом многократно изменялось положение коронованных особ — это было главным содержанием пьесы начала XVIII в. ... Недаром репертуар театра Кунста-Фюрста не нравился Петру: репертуар, как оказывается, отнюдь не аполитичный" (там же, 195-196). На вопрос, ограничивает ли что-нибудь "диктатуру" переменчивости в художественном мире "Сципио Африканского" — разум ли, любовь ли, верность ли, А.С.Демин отвечает отрицательно (там же, 196).

Как представляется, художественная логика трагедии — несколько иная. Во-первых, хотя почти все персонажи сполна испытывают на себе произвол страшного закона, убеждаясь на собственном примере в преходящем характере бытия (Масиниза, Сифакс, Софонизба), в драме все-таки фигурирует и Сципион Африканский, славный полководец, совершенный человек. Он, "образцово поступающий герой" (35, 216), действительно вправе пренебрегать напоминаниями Сифакса о непостоянстве счастья: подчинив самого себя, Сципион в отличие от прочих действующих лиц не ведает колебаний и не ставит исполняемый им долг в зависимость от своекорыстных страстей, а значит, его положение в мире, по мнению создателя произведения, прочно. "И то мое сокровище и того благороднее почитаю иже над плотскими похотьми владеет, неже того, иже два Сифакса одолел. Сам Геркулес не больше храбрости и мужества

показал, что он победил многих богатырев, львов и многоглавую змею гидру, неже что он от распутия плотских похотений уклонился... Положи на весках разума твоего скверна вы похоти, увидишь, что одна гордость чести ста тысяч похотей перевесит" (31, II, 94). "Ах! человек есмь, яко иные; однако притом владею над похотями моими" (там же, 94).По словам М.Широцкого, "в трагедиях Лоэнштейна, персонажи, которые могут управлять своими страстями, противопоставлены тем, которых страсти опутывают. Аффекты можно превозмочь только через разум, божественное в человеке. Разуму угрожают влечения, которые понимаются только как грех. Стоит им одержать верх, как человек начинает вести себя неразумно и недостойно и, "опьяненный страстями", направляется к гибели" (35, 213-214). Кстати, на всем протяжении действия Сципион не меняет и внешнего облика.

Во-вторых, Сципион Африканский входил в ряд исторических и мифологических героев, сравнениями с которыми изобиловали панегирики Петру I (17; 53,104). Поэтому если чей образ царь и мог к себе "примерить", то именно его, Сципион же, как было только что отмечено, выступает вполне безукоризненным и вместе с тем победоносным. Следовательно, гневаться Петру I на Кунста было в данном случае не за что.

Образ Сципиона не случайно выпадает из череды "колеблющихся": он — герой пьесы, которая является переработкой классицистической трагедии и содержит в себе черты нового художественного метода (2, 148-149), нового — менее механистического — представления о психике человека.

Что касается роли переменчивости в поэтике школьного театра, она невелика. Механистическое чередование страстей обуславливает, конечно, непостоянство обуреваемого ими характера, но зато сами персонификации страстей должны быть постоянными и в каждый момент тождественными себе, в противном случае исчезнет их узнаваемость, а с нею и надобность в них вообще. Человек во власти механически взаимодействующих психических начал — вот общее для "английской" и школьной драмы, а "пременчивость" — только специфический способ воплощения этого понимания, который характеризует репертуар лишь иностранных трупп. На вопрос, почему переменчивость не популярна на школьной сцене, могут предлагаться различные ответы. Достаточно вспомнить, что театры школьный и "английских комедиантов" уходят корнями в очень отдаленные друг от друга культурные традиции. Заманчиво, однако, обратить внимание на то, что "пременчивость" в "английской драме" — обратная сторона безразличия к приему замещения "одного" "множеством" и наоборот для драмы школьной.

Наконец, не следует забывать, что противоречивые персонажи, меняющие одеяния-страсти, отданные во власть переменчивости, оттеняются иными, сведенными к *одной* какой-нибудь

внешней функции. В "Сципио Африканском" подобным образом представлены Лелий, советник Сципиона и адресат нравоучительных сентенций, жрец Богудес, римские "офицеры" и воины; в "Амфитрионе" — друзья главного героя, значение которых в том, чтобы колебаться и не быть в состоянии различить Амфитриона подлинного и фальшивого (Юпитера) и т.д.

В театре "английских комедиантов" — как и в школьном — человек может, следовательно, быть показан лишь как носитель *единственного* признака, будь то его постоянное качество, будь то страсть, пусть преходящая, но на данный момент им совершенно овладевшая. (Плохая сохранность пьес придворного театра эпохи Петра I не позволяет привлекать их к анализу; однако то обстоятельство, что репертуар этого театра свободно интегрировал как "английские", так и школьные драмы, делает выводы приложимыми и к нему.)

Если человек оказывается лишь чередой механически сменяющих друг друга чувств, то неизбежно должна стираться разница между страстями общественными и частными. Ведь для того, чтобы иметь возможность оценить их качественное несходство, нет достаточных оснований. Все стремления действующего лица, какими бы побуждениями они ни вызывались, равнозначны. В результате возникает очень любопытная и своеобразная форма прославления политического деятеля — не как личности, а как носителя *одного* какого-либо свойства, искусственно вычленяемого из целостности характера.

Так, чтобы воздать хвалу Петру Великому на школьной сцене, преобразователя пришлось "заместить" фигурами, на первый взгляд, очень далекими, но в сознании современников с ним прочно связанными. Здесь и апостол Петр ("Царство мира", "Торжество мира православного"), и российский Марс ("Торжество мира православного", "Свобождение Ливонии и Ингерманландии" 1705 г.), и царь Давид ("Божие уничижителей гордых уничижение"). Апостол Петр — тезка и небесный патрон реформатора, обыгрывание же имени собственного и фактов биографии святого-тезоименинника — один из самых распространенных панегирических приемов эпохи (15; ср. также популярность Алексея человека Божия при Алексее Михайловиче и в тот период, пока царевич Алексей оставался наследником Петра I). Российский Марс — плод, во-первых, характерного для начала XVIII в. увлечения героической античностью, во-вторых, известной легенды о "пророческом" рождении Петра под воинственным знаком планеты Марс (6, 118). Ревность православия — важнейшее, по мнению монахов-драматургов, свойство царя. Кстати, под христианским обличием этой аллегории явственно проступает дорогое Петру представление о служении "общему благу" (16, 60). Именно уточнение последнего значения — причина тому, что в "Свобождении Ливонии и Ингерманландии" вместо Ревности православия выступает

Ревность росская. Сравнение же разгрома шведов под Полтавой с одолением гордого Голиафа смиренным Давидом прямо подсказано самим царем-победителем (19, II, 201).

Хотя генезис образов различен, логика их привлечения остается постоянной: часть вместо целого, вместо личности преобразователя во всей полноте — *одно* качество, выраженное с помощью какого-нибудь привычно ассоциирующегося с царем "заместителя". Параллелизм поступков решительно оттесняется и затемняется параллелизмом совершавших их субъектов. В то время как "двойники" героя привычны и легко "переводимы", "сюжет" прославляемого деяния далек от сюжета драматического панегирика и вне исторического контекста в своем преображенном варианте практически неузнаваем. "Разорванностью", "разъятостью" восхваляемого человека объясняется и тот факт, что в пьесе могут свободно уживаться сразу несколько его "заместителей" (св. Петр и Марс в "Торжестве мира православного", Марс и Ревность православия в "Ревности православия").

Аналогичные закономерности действительны и для "английских комедиантов". Панегирическая ценность пьесы обусловлена не сюжетом, а называнием имени, которое должно напоминать о какой-либо сфере деятельности царя-реформатора. Думается, например, что выбор трагедии Лоэнштейна был вызван не новизной проблематики и принципов изображения человека, а славным ореолом Сципиона Африканского. "Амфитриону" Мольера придается новое, весьма знаменательное название — "Порода (рождение — *М.О.*) Геркулесова" (31, I, XLIV): хотя Геркулес в комедии не фигурирует и речь идет лишь об обстоятельствах, вызывавших его появление на свет, зато он — среди постоянных панегирических "спутников" царя (17; 13, 22). Александр Македонский тоже знаком как актерам Кунста (31, I, XLVI), так и панегирику "петровской" эпохи (17, 22), (21, 206).

Как — вслед за Э.Р.Курциусом — отметил Й.Матль, усвоение каждой новой культурой античного пантеона образцовых героев связано обязательно со становлением новых поведенческих моделей внутри этой воспринимающей культуры (34, 54). Получается, в "петровскую" эпоху о ранее неизвестных типах личности заговорили на ранее неизвестном образном "языке".

На русской сцене конца XVII — начала XVIII вв. общественный деятель неизбежно редуцируется до страсти, его на данный момент подчинившей. Никакого конфликта личности и чувства, общего и личного, долга и страсти быть не может. Когда человек во власти душевного стремления — частного или нет,— то он во власти его весь, целиком и полностью. Лишь классицизм 1740-1750-х гг. изобразит владыку раздираемым противоборствующими общественными и частными устремлениями, хотя отдельные примеры такого рода — пусть половинча-

тые — могут быть почерпнуты и из школьной драмы 1720-1740-х гг. (4, 46).

Несколько слов о человеке в русской драме до и после изучаемого периода. В истории русского театра эпохе Петра Великого предшествует эпоха Алексея Михайловича, которая была ознаменована представлениями придворной труппы под управлением пастора Грегори и драматическими произведениями Симеона Полоцкого. Обратившись к репертуару Грегори, можно легко убедиться, что хотя персонажи его постановок сводимы к доминирующему психическому признаку, являются "носителями некоторых абстрактных понятий, атрибутов и значимы только с этой точки зрения" (26, 105), тем не менее они "реалистичнее" пришедших им на смену. В самом деле, драма Грегори практически не знает аллегорий, человек в ней относительно постоянен, меньше мечется между крайностями, больше сохраняет верность своему внутреннему стержню. Что касается Симеона Полоцкого, предтечи позднейшего расцвета школьной драмы, то не случайно прочно утвердилось справедливое мнение об "умеренности" его творческого метода (18, 199-200).

Театр при Алексее Михайловиче ощущался как нечто настолько небывалое, что его первые деятели сознательно, видимо, стремились обращаться к таким западноевропейским образцам, художественный мир которых отвечал бы традиционной эстетике (и ее новейшей модификации — придворной "церемониальности" — в частности)[3], характеризовавшейся конкретностью и неприязненным отношением к аллегории, уверенностью в существовании непреходящего и непременного (22, 190-192). Другими словами, эволюция в понимании русской драмой человека заключалась в том, что в результате серьезнейших культурных сдвигов "петровской" эпохи религиозно ориентированная целостность сменилась светской расчлененностью.

В сороковых-пятидесятых годах XVIII в. русский классицизм вступил в пору зрелости. Важнейшее завоевание А.П.Сумарокова — психологизм (3, 199), пусть отчасти примитивный, зато восстановивший — теперь на мирских и нерелигиозных основах — утраченную целостность понимания человеческого характера. Основа новой целостности — сдержанность, самоконтроль, дисциплина. "Синав и Трувор" (1750 г.): "Преодолей себя и вознесися паче!" (30, III, 135); "Ярополк и Димиза (1758 г.): "Преодолей себя!" (там же, 388); "Мстислав" (1774 г.): "Превозмогай себя!" (30, IV, 146). Это, действительно, значительное приобретение.

Тем показательнее "родимые пятна" унаследованного, позволяющие проследить, по каким направлениям шло в классицизме претворение традиции. В первых трагедиях А.П.Сумарокова конфликт чувства и общественного долга слишком легко разрешается в пользу последнего. "В служении долгу личность обретала возможность самоутверждения. Такое осмысление проблемы фиксирует русская литература XVIII в., и соответствен-

но для осознания трагической несовместимости интересов личности и общества историческая ситуация в России той эпохи еще не созрела" (29, 242). Трудно не распознать здесь отличавшее театр Петра I неумение противопоставить частную страсть страсти, движимой побуждениями общественными. Не менее показательно изменение принципов изображения отрицательного персонажа в драматических опытах М.В.Ломоносова, в творчестве которого вообще немало "отражений" школьной драмы (12).

Понимание характера, общее целой эпохе,— явление достаточно важное и объемное, чтобы не быть замкнутым в пределах только драматического рода.

Поразительно изменчив протагонист "петровской" повести. Матрос Василий предстает то зримо конкретным русским дворянином эпохи Петра I, по собственному почину задумавшим обучаться в Европе, то атаманом разбойников вневременного сказочного сюжета (10, 44). Он то трогательно заботится об оставшемся в России отце и неудержимо стремится его видеть (там же, 192), то вдруг к концу повествования совершенно о нем забывает. Дворянин Александр то, подобно Василию, отправляется за науками в Европу, чтобы по прибытии ... жить "долгое время в великих забавах праздно" (там же, 215), то анахронически превращается в странствующего рыцаря (там же, 117). "Шляхетский сын", превосходящий самых знатных людей "остротою разума", энергией и решительностью, умирает, будучи — чисто физически — не в силах перенести страсть. "И толико возжеся огонь похоти, яко достиже сердце его, и тако пад и умре" (там же, 312). Характер увиден слишком по-новому, вне целостности — уже вне религиозной, но еще вне светски-психической. Утрата литературой представления о целостности человека стала неизбежной платой за секуляризацию[4].

Как известно, представления литературы о человеке в основном обусловлены представлениями о нем общества (3, 99-118), (23, 179-180). С одной стороны, нет, думается, необходимости напоминать о новых светских моментах в самосознании личности, которые появились в эпоху Петра Великого, с другой, не следует забывать также о принципиальной противоречивости устремлений людей той эпохи: вовлеченные в вихрь преобразования, они порой были совершенно не в состоянии навести хоть какой-то порядок внутри себя.

Замещение "одного" "множеством" — популярнейший прием в драматургии конца XVII — начала XVIII вв., а первое, что приходит на ум при воспоминании о самом Петре,— это как раз пристрастие к "ролям". Достаточно вспомнить Петра Михайлова, существовавшего наряду с императором и делавшего во время борьбы со шведами головокружительную, хотя и не головокружительнее других — карьеру (он дослужился до генерала сухопутной армии и вице-адмирала флота). "Итак, Петр

Михайлов выступил в роли частного лица на том ограниченном поприще, где он находился в данный момент. Удел монарха Петра Алексеевича — забота об общем благе подданных. Иными словами, активность Петра Михайлова являлась частным случаем деятельности Петра Алексеевича" (16, 60).

"Переодевание" как перемена в душевном строе — другая важнейшая особенность понимания человека в театре изучаемого периода, но ведь европейское платье, в которое Петр обрядил Россию — такой же хрестоматийный атрибут эпохи. Притом царя очевидно занимало то, что одежда должна быть по образцу новому и европейскому, а не то, по какому именно: венгерскому ли (первый проект), французскому ли (второй и окончательный проект). Интересно, кстати, что слухи о грядущем переодевании поползли раньше указа (5, 74).

Эпизод из "Энеиды" Вергилия, в котором троянцам удалось нанести большой ущерб ахейцам, приблизившись к ним в ахейской же броне, пользовался немалой популярностью в школьных поэтиках и использовался как повод для иносказания на самые разные темы. Феофан Прокопович, например, обращается к этому топосу в "Панегирикосе" 1709 г., рассказывая об измене Мазепы. "И зло ко злу приложися. Коего бо зде требе бяще многоочнаго опаства, еже бы своих от чуждых, верных подданных от отступников и изменников, приятелей от врагов разознати? Повествует славный стихотворец римский Виргилий, яко, егда греки пленяху и разоряху град Трою, неции от троянов, побивше сшедшихся со собою некия воя греческия, броня их и щиты на себе возложиша и, таковым покровенны сущи видом, многих иных супостатов нечаянно побиваху; мняху бо тыи, яко свои чуть, и без упаства схождахуся. Не тако ли творяшеся и во смущении сем зменническом?" (32, 187-188).

Невольно возникает вопрос, не отсюда ли проистекает и замысел Петра, выманившего в 1704 г. противника из укреплений Нарвы тем, что привел к городским стенам свои же полки, одетые в шведские мундиры, и приказал им инсценировать мнимое сражение с осаждающими. Тактический прием, безусловно, не новый, но, возможно, успех, который имела нарвская хитрость у современников, определен еще и их особой культурной восприимчивостью к подобному сюжету. По крайней мере, этим "подлогом" гордился и сам царь-полководец, и монах Иосиф Туробойский, создатель "Преславного торжества освободителя Ливонии" (1704 г.) — печатного пояснения к триумфальным вратам. "На большой средней картине тояжде страны написахом премудрый промысл воинский под Нарвой городом прежде взятия его, идеже несколько его царского величества полков, убравшиеся в свейские одежды и оружия со знаменами свейскими приявшие, аки бы на выручку городу в нем идоша, прочим ... полкам аки бы им во след препинающим, еже видивше неприятеля и своя полки, и выручку мневше, мнози в

помощь им из города изодоша, но обоими полки объяти, овии убиени, овии же пленени быша...” (17, 176).

Наконец, переменчивость мира и человека. Здесь примеров более, чем достаточно. “Елицы же есте, и елицы будете, присмотритеся изменению от вышняго десницы и от менности в людях и колу жития сего непостоянного, кое ныне в высоту возвышается, и паки тое же в низ с горы опущается страшным и ужасным опущением” (9, 10),— так сетовал Сильвестр Медведев.

Последний вопрос: человек в драме “петровской” эпохи — это человек эпохи или то, каким его хотели бы видеть? Первое, безусловно, наличиствует, но и о втором — особенно для такого периода, как рубеж XVII-XVIII вв., забывать нельзя.

Самоубийство — с христианской точки зрения, один из тягчайших грехов. На Руси XVII-XVIII вв. это явление, по меньшей мере, не распространенное и порицаемое к тому же в связи с самосожжениями, которые старообрядцами почитались мученичеством, а представителями официальной церкви, наоборот, самоубийством и верным средством погубления души. На таком-то фоне почти гимн по-античному понятому самоубийству слагают в “Сципио Африканском” пленная Софонизба и ее сын царевич Иерба. “Кто опасается умрети, когда злополучие непрестанно новыми громовыми удары на нас побивает?... кто дерзновенно умрет, смеется неприятелем, злополучию и времени, переменяя покой славою, печалию и суетностью” (31, II, 101). Софонизба и Иерба — герои положительные; отрицательные персонажи, подобные Баязету из “Тамерлана и Баязета”, могли прийти к подобному финалу и в театре Алексея Михайловича, но для них здесь заключалось возмездие (у истоков подобного понимания повесившийся Иуда).

Самоубийство этого более традиционного рода в драме “петровского” времени также представлено. В пьесе Славяно-греко-латинской академии “Страшное изображение второго пришествия” (1702 г.) после победы сил добра “является Мир (в данном контексте человеческая натура в дурном своем аспекте — *М.О.*) отчаянный и сам себе мечем убивает” (21, 87).

Переходный случай — смерть Ахитофеля из “Божиего уничижителей гордых уничижения”, в душе которого перед принятием рокового решения борются противоположные устремления, да и причина самоубийства на этот раз относительно достойная (осознание тщетности подаваемых им Авесалому советов) (там же, 236-237). В дальнейшем мотив приобрел популярность настолько широкую, что позже в демократическом театре середины XVIII в. обыгрывается уже пародийно (7, 137).

Все эти катастрофы показываются аудитории, взирающей на них отчужденно и неприязненно. Восхваление самоубийства не единственная тема, которая не отражает умонастроения зрителя, а скорее ему их навязывает. Таковы же любовь, поданная в весьма чувственном аспекте (“Сципио Африканский”, “Амфит-

рион", "Принц Пикельгеринг"), или "кавалерская" часть, настолько делающая человека своим рабом, что он становится способен на самые жестокие злодеяния ("Честный изменник"). Если В.Н.Всеволодский-Герингросс считал эту пьесу "написанной на тему о супружеской чести и ревности" (2, 149), а потому в условиях "петровской" России неуместной и неподходящей, то Й.Матль более основательно полагал, что ее проблематика "соответствует актуальным интересам тогдашнего "европеизированного" русского благородного сословия в аспекте дворянского понятия о чести" (34, 173). Не отражая обычаи, пока еще России чуждые, эти сюжеты зато созвучны целому ряду Петровых нововведений в культуре и повседневной жизни.

Итак, психика человека в драме конца XVII — начала XVIII вв. понята механистически. Отныне авторы ищут такие мотивировки, которые были бы имманентны миру людей, а не трансцедентны. Одновременно, однако, утрачивается столь важный компонент представлений о человеке, как предпосылка его целостности. С этой точки зрения, установление русского классицизма, с его требовательностью героев к себе, с их цельностнопорождающим стремлением разобраться в собственных страстях — выражение глубокой потребности национальной литературы и культуры.

---

[1] Механицизм — доминанта некоторых философских систем XVII-XVIII вв., а механистическое видение человека — это, во-первых, стремление к материалистическому объяснению психических побуждений; во-вторых, такое разложение психики на первоэлементы-страсти, при котором любое новое душевное побуждение оказывается лишь их новой комбинацией; в-третьих, нивелировка различий индивидов перед лицом метафизической человеческой природы.

[2] Из тех школьных пьес, которые выше анализировались, "переодевание" используется в идентичных сценах программ "Царства мира" (9-е и 10-е явления третьего действия) и "Торжества мира православного" (7-е и 8-е второго). После мученической кончины Дух Петра приемлет "от блаженств одеяние брачно" (23, 203), судом же Милости, Суда, Правды и Мира Идолослужение обнажается "с царского украшения", а Мир утверждается, в "царские одежды украшен" (там же, 203).

[3] Ср. также интересное наблюдение А.Н.Робинсона. "Если раньше в "Артаксерксовом действе" библейского персидского царя окружали актеры, одетые по-русски, бородатые князья, бояре, думные, спальники..., то теперь, при Петре, с такой же степенью убедительности театральные постановки заполнялись своеземными и иноземными, непременно бритыми и в европейских костюмах герцогами, графами, сенаторами, фельдмаршалами, кавалерами и впервые появившимися дамами" (23, 180).

[4] К сказанному можно добавить еще несколько замечаний. Во-первых, в оценке — особенно панегирической — действий личности авторы "петровской" эпохи тяготеют к бесконечному перечислению ее ипостасей и подвигов, в чем трудно не распознать проявление все того же механистического подхода. Например, П.Н.Крекшин пишет: "Аще вся Богу и человеком угодная блаженныя дела отца нашего Петра Великого: о благочестии Веры, несомненной любви, нелицемерной надежде..., ... чистой совести, о

правосудии, о хранении и защищении Веры и отечества, о благоразумии и воздержании..., храбрости, трудолюбии, ... о любви к подданным, о милости к врагам, странствий и трудах, о знании дел архитектурных, артиллерных..., инженерных, минерных, политических, о знании флота корабельного..., также гаваней и каналов, градов, о набрании и умножении армии сухопутной и морской, о обучении регул, о учреждении Сената и Синода, Коллегий..., коммерции, о законах..., о учреждении академий, школ, куншткамиры, гошпиталей..., заводов металловых и прочих, и о многотрудных его походах...,— аще бы возможно было собрать и печатанию предать, сто великих томов книг едва блаженныя его дела вместить могут..." (6, 5-6).

Во-вторых, современники Петра отличались весьма своеобразной манерой приватного описания людей, которые представали под их пером как фантастический калейдоскоп равноценных и опять же неупорядоченных противоречивых черт. Вот какими увидел первых сановников государства Б.И.Куракин, представитель блестящей плеяды петровских дипломатов. Л.К.Нарышкин, дядя Петра: "человек гораздо посреднего ума и невоздержанный к питию, также человек гордый, и хотя не злодей, также не склонный и добро многим делал без резону по бизирии (странности — *М.О.*) своего гумору (характера — *М.О.*)" (8, 63). Всесильный "князь-кесарь" Ф.Ю.Ромодановский: "характеру партикулярного (особого — *М.О.*); собою видом, как монстра; нравом злой тиран; превеликий нежелатель добра никому; пьян по вся дни; но его величеству верный так был, что никто другой" (там же, 65). Б.А.Голицын: "человек, правда, ума великого, токмо погрешения многие имел: первое, пил непрестанно...; второе: великий мздоимец..." (там же, 75). Позже В.А.Нащокин, младший современник Петра, такой характеристикой реагировал на кончину А.М.Румянцева, знаменитого денщика и доверенное лицо преобразователя. "Жизнь оказывал приятную к людям и паче касающееся до компании человек сложения веселого и так честно (в почестях — *М.О.*) окончил жизнь. А по беспристрастному рассуждению о нем, был более счастлив, нежели к таковым высоким делам способен. В генеральском чину был без диспозиции, только имел смельство доброго солдата; ... сенатор, что другие то и он; что прошло в долголетнее его житие, памятно умел рассказать, и то более простого обхождения" (11, 91).

В-третьих, по наблюдению Н.И.Прокофьева (20), специфическими признаками путевых записок "петровского" времени можно считать принципиально неупорядоченное смешение противоречивых интересов пишущего.

В-четвертых, мемуары той эпохи выделялись "случайностью", "разномасштабностью" упоминаемых фактов (25, 240).

Список использованной литературы

1. Веселовский А.Н. Рец. на кн.: Морозов П.О. Очерки из истории русской драмы XVII-XVIII столетий // Журнал министерства народного просвещения. 1888. N 12.

2. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Русский театр: От истоков до середины XVIII в. М., 1957.

3. Демин А.С. Русская литература второй половины XVII-начала XVIII века. М., 1977.

4. Елеонская А.С. Образ идеального правителя в русских пьесах второй четверти XVIII века // Искусство слова. М., 1973.

5. Желябужский И.А. Записки // Сахаров И.П. Записки русских людей. СПб., 1838.

6. Крекшин П.Н. Записки новгородского дворянина // Сахаров И.П. Записки русских людей. СПб., 1838.

7. Кузьмина В.Д. Русский демократический театр XVIII в. М., 1958.

8. Куракин Б.И. История о царе Петре Алексеевиче // Архив кн. Ф.А.Куракина. СПб., 1890. Т.1.

9. Медведев С. Записки // Сахаров И.П. Записки русских людей. СПб., 1838.

10. Моисеева Г.Н. Русские повести первой трети XVIII в. М.-Л., 1965.

11. Нащокин В.А. Записки. СПб., 1842.

12. Одесский М.П. Ломоносов и школьная драма // Ломоносов и русская литература. М., 1987.

13. Одесский М.П. Общественные задачи и художественные особенности театра эпохи Петра I // Язык. Культура. Общество. Пермь, 1986.

14. Одесский М.П. Театральное представление и его "эпическая" проекция в русской драматургии петровской эпохи // Вестник Московского университета. Сер. 9, филология. М., 1988. N 8.

15. Одесский М.П. Художественная семантика панегирических имен собственных в театре эпохи Петра I // Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 4. М., 1992.

16. Павленко Н.И. Петр I: К изучению социально-политических взглядов // Россия в период реформ Петра I. М., 1973.

17. Панегирическая литература петровского времени. М., 1979.

18. Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973.

19. Пекарский П.П. Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1862. Т.1-2.

20. Прокофьев Н.И. О традициях и новаторстве путевых записок петровского времени // XVIII век. М.-Л., 1974. Вып. 9.

21. Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974.

22. Робинсон А.Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974.

23. Робинсон А.Н. Доминирующая роль русской драматургии и театра как видов искусства в эпоху петровских реформ // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVII-XIX вв. М., 1978.

24. Робинсон А.Н. Первый русский театр как явление европейской культуры // Новые черты в русской литературе и искусстве: XVII — начало XVIII вв. М., 1976.

25. Русский и западноевропейский классицизм: Проза. М., 1982.

26. Софронова Л.А. О структуре драматического сюжета: Артаксерксово действо // Новые черты в русской литературе и искусстве XVII-начале XVIII вв. М., 1976.

27. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII-первой половины XVIII в.: Польша. Украина. Россия. М., 1981.

28. Сперанский М.Н. Успенская драма св.Димитрия Ростовского. М., 1907.

29. Стенник Ю.В. Драматургия петровской эпохи и первые трагедии Сумарокова // XVIII век. Л., 1974. вып. 9.

30. Сумароков А.П. Полн.собр. соч.: В 10 т. М., 1787.

31. Тихонравов Н.С. Русские драматические произведения 1672-1725 гг. СПб., 1874. Т. 1-2.

32. Феофан Прокопович. Сочинения. М.-Л., 1961.

33. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.

34. Matl J. Europa und die Slaven. Wiesbaden, 1964.

35. Szyrocki M. Die deutsche Literatur des Barock. Hamburg, 1968.